

## 「乱声」の系譜 雅楽・修正会から鬼狂言へ

著者	高桑 いづみ
雑誌名	芸能の科学
号	24
ページ	39-63
発行年	1996-03-30
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1440/00003039/">http://id.nii.ac.jp/1440/00003039/</a>



# 「乱声」の系譜

—— 雅楽・修正会から鬼狂言へ ——

高 桑 いづみ

はじめに

一 狂言の鬼の登場

二 修正会の乱声

三 雅楽の乱声

四 乱声の終焉

## はじめに

能では、鬼・竜神・畜類の役の多くは「早笛」で登場する。これは、笛が七句からなる地を繰り返し、太鼓・大鼓・小鼓で奏するたいへんリズムカルで軽やかな囃子事である。登場の囃子事で笛が拍子に合わせて吹くのは「早笛」と「下り端」だけだが、能ではリズムにノル事で通常の人間でない事を意味し、鬼神や物の精など超自然界の役が登場する場面だけに太鼓が加わる。「早笛」は、鬼が登場するのにまさにふさわしい囃子事と言えよう。室町時代後期には鬼特有のハコビが残っていたし、大夫によっては「早笛」で登場する際、舞台を一周する程度の簡単な舞を即興的に挿入することもあった。おそらく威嚇するような感じで一周したのだろうが、登場の際、超自然界の役柄を音と動きでアピールする演出が行われていたのである。<sup>(1)</sup>

狂言の鬼はどうだったのだろうか。現在、鬼の多くは「次第」で登場し、次第・道行を謡う。「次第」は能の「次第」を簡素化したもので、笛の片ヒシギを受けて大小が「三地」を繰り返す単純な囃子事である。曲によっては、地獄の鬼（閻魔大王）が罪人を地獄へ責め落とす「責メ」が入り、太鼓も加わっておどろおどろしくも滑稽な雰囲気をつくるのだが、登場に際しては特に鬼という役柄を強調することなく、能がかりに始まるわけである。ところが、「早笛」でハタライていた時代には、音で異形性をアピールしながら登場する演出が行われていた。

「首引」という狂言を例に挙げてみよう。これは、鎮西為朝が印南野で鬼に出合い、姫鬼の食初めにされるところを力比べに勝って鬼を負かすというストーリーで、姫鬼の応援にかけつけた大勢の鬼が首に縄をかけ、為朝とそれを引き合って将棋倒しになる、というユーモラスな結末を迎える。最初に為朝が登場し、印南野を歩いているところへ鬼が「人臭い、人臭うなった、取って嚙もう」等と言いながら出てきて鎮西為朝に襲いかかるのが現在の演出だが、天正狂



言本では「罪人一人出て、おね山のあら三位と名のる。鬼らんじやうで出る。罪人を食わんと言ふ」とあって、鬼がセリフではなく「らんじやう」の囃子で登場すると記している。これについて、天理本『狂言八義』（以下天理本と略称する）ではこの部分に「太鼓にて鬼出る」と記しているし、後代の警保教本には「古伝ニハ太鼓アイシライモアル由今ハ知人ナシ」と注記がある。天正狂言本の「らんじやう」も、太鼓のアシライだった可能性が高い。現在では囃子なしで演じられる「首引」だが、江戸初期の頃までは太鼓をテケテケと乱打して、鬼の登場の前触れとしたのである。

「らんじやう」で登場する演出については、田口和夫氏を始め北川忠彦氏<sup>(4)</sup>、須田悦生氏<sup>(5)</sup>、香西精氏<sup>(6)</sup>がすでに指摘されている。田口氏は「ふるくは太鼓がはいった演出」との指摘にとどまっているが、北川氏は太鼓を打つ演出について「天正狂言本段階で『らんじやう』で登場することの変型であろう」とした後、「なかなかリアルである」と感想を述べておられる。また須田氏は、「乱声か来序か詳かではないが、日葡辞書の説明でみるかぎり太鼓やツツミなどの打楽器ではやすことだろう——鬼の出現の型かとも思われる」と述べられ、香西氏は「今日の狂言来序にあたるもの」と推測された。しかし、いずれもその意味や背景までは言及されていない。

乱声といえはまず舞樂の登場樂が思い浮かぶし、春迎えの寺院行事、修正会で太鼓や鐘、ほら貝を鳴らし、牛王杖で堂内外のそこかしこを叩いて大音声をあげる行為を「乱声」と呼ぶこともある。郡司正勝氏は、新野の雪祭や三河の花祭、千葉県広済寺の鬼来迎などで鬼の出現にバタバタと足音や物音を立てるのも、日光山輪王寺の強飯式で山伏の登場前にガタガタと戸障子を鳴らし、ほら貝を吹き立てるのも、歌舞伎で立廻りや見得に「ツケ」を打つのも「乱声」だと言われた<sup>(7)</sup>。このように「乱声」は、さまざまに姿を替えて民俗芸能や民俗行事に現れている。いずれも舞樂の「乱声」を語源とする説が一般的だが、「乱」という文字ゆえに、大音声をあげれば即「乱声」と解する傾向が強い。これは今に始まったことではなく、『平家物語』<sup>(8)</sup>巻第九「樋口被討罰」でも平家の陣を描写する中に「矢倉の下には鞍置馬共十重廿重にひつたてたり。つねに太鼓をうつて乱声をす」と見える。同じ語を用いる以上、そこには共通の概念があるは

ずだが、舞樂の乱声と発想の点でどうつながりがあるのか、という点まで考察した論は少ないようだ。その中で金井清光氏は「天皇の行幸や神・妖怪変化などの出現をはやす音楽」と定義づけられたが、さまざまな分野に及ぶ「乱声」を総括する際、この定義が比較的穩当ではないかと思う。私は、「狂言来序」とは別に狂言にも「らんじやう」という囃子があり、それこそが舞樂や修正会の乱声と発想を同じくするものであったと考えている。本論では鬼狂言の古演出と乱声で登場する舞樂曲を検討し、そこに共通する発想に思いをめぐらしてみたい。

## 一 狂言の鬼の登場

実は太鼓で登場したのは「首引」だけではない。「くも」は、大藏虎明本だけに見られる曲だが、巡礼が靈山で修行しようと立山に登ると、「おにども太こにて出て、へいかに罪人、いそげとこそ しかしか、せめ二だんほどせめ」る。また、狂言では雷も一種の鬼として扱い、武惡の面をかける。その雷をシテにした狂言に「雷」があるが、これは都の數医者が東国へ下る途中、広い野原にさしかかると雷が落ちてくるという設定である。天理本では「雷が鳴って来た、あたりに家もなし、是は迷惑なと云内に太鼓打出す、ぐわらぐわらひつかりと云て出て、舞台の中へ落つる」。雷の役は腹に鞆鼓を着け、打つ真似をしながら登場するが、これとは別に囃子方が太鼓を打ったらしい。雲形本では「古書に曰、雷出入トモ太鼓打出ストアリ、囃太鼓ノ事也」とわざわざ注記を加えている。

「鬼継子」でも、赤ん坊を連れた女が印南野を通りかかると、虎明本では「太鼓打ち、おに出でて、大きに一まわり、おいまわす」。天理本にも「鬼、首引のごとくに出る」とあるので、太鼓を伴う登場が「首引」一曲に限った特殊な演出ではなく、ひとつの類型となっていたことがうかがえる。鬼狂言という分類は虎明に始まるようだが、そこに収められた十一曲のうち、四曲に太鼓で登場する演出が存在したわけである。他の七曲のうち、「節分」をのぞく六曲で

表 虎明本の鬼狂言と、乱声で登場する曲

曲 名	登場の囃子・注記
朝比奈	次第・名ノリ・道行
餌 刺	次第・名ノリ・道行
博 労	次第・名ノリ・道行
政 頼	次第・名ノリ・道行
八 尾	次第・名ノリ・道行
節 分	次第・名ノリ・道行
地獄僧	次第・名ノリ
く も	おにども太鼓にて出て（虎明本）
	つねのごとく、次第道行（ ” ）
雷	太鼓打出す（天理本）
鬼継子	太鼓打、おにいでゝ（虎明本）
首 引	らんじやうで出る（天正本）
	太鼓にて鬼出る（天理本）
蟹山伏	らんじやうにてばけ物出る（天正本）
	太鼓打出す（天理本）
連歌の十徳	らんじやう（天正本）
	一せい（虎明本）

は地獄の閻魔大王が「次第」で登場する。太鼓のアシライは「次第」とともに鬼の登場を二分する囃子事で、閻魔以外の鬼は基本的に太鼓のアシライで登場していたのである（表参照）。

鬼ではないが、「蟹山伏」でも同じような演出が見られる。これは、修行を済ませた山伏が蟹の精に出会い、法力がきかずに耳を挟まれてしまうという曲である。天正狂言本に載る「蟹化物」が原曲と推定されているが、天正狂言本では「らんじやうにて化物出る」となっている。天理本に

「（山伏が）惣して山での様子を人に語らぬ物じや、ただ恐ろしい事じやと計言へなどと云内に、太鼓打出す、あら不思議や、俄に谷川が鳴つて来たと云、蟹出る」とあるので、この「らんじやう」はやはり太鼓の囃子を指していた、と考えられる。先述したように、北川忠彦氏は太鼓を打つ演出を「らんじやう」の変型と推測された<sup>⑩</sup>。もちろん「らんじやう」には、さまざまな演出が考えられる。厳密にいうならば、そのうちの太鼓を打つアイデアが後世まで残った、ということであろう。

そのほか、神も「らんじやう」で登場した。天正狂言本と虎明本のみに見える「連歌の十徳」がそれである。魚売りや米売りが北野天神へ参り、連歌を詠んで通夜すると、木の葉天神が影向し、連歌の威徳を謡い舞ってめでたく留め

る、という曲だが、天正狂言本では木の葉天神の登場場面に「らんじやう」と記している。虎明本では「連歌びしゃもんなどのごとく、一せいにて天神出て」となっているのだが、囃子事が未整理の天正本の段階では「らんじやう」で登場していたのである。

ところで、今まで挙げた五曲のうち廃曲を除く三曲は、大小と笛で囃すか、あるいは囃子をまったく伴わないのが現行である。音楽構成上必要のない太鼓を、なぜ鬼の登場に用いたのだろうか。この五曲に共通するのは、鬼や蟹の精が突然人間を襲う設定である。たとえば天理本の「首引」では、「太鼓にて鬼出る」の後に「肝を潰ひてあゝと云」という注記がある。為朝にとって鬼との遭遇がまったく予想外であったように演じたい。同じく天理本の「蟹山伏」でも太鼓の音の後に「俄に谷川が鳴って来た」というセリフがあって、一天にわかにかき曇ってあやしい景色になる、という設定である。「雷」でも雷が突然落ちてくる様子を太鼓の音でおどろおどろしく表現したのであるし、「連歌の十徳」でも「らんじやう」の後に「木の葉天神影向」とあって、神がそれなりのスタイルで出現する雰囲気を作ったのだろう。いずれも、突然超自然界の役が登場する前触れの「効果音」として、通常の囃子とはまったく別途に太鼓を乱打した、と考えられる。

その証拠に、この設定にあてはまらない場合は「らんじやう」を打っていない。天正狂言本には「八尾」の原型とされる「さひ人」も載っているが、閻魔王の登場部分は「ゑんま王出て、人がな、出てくわんとゆふ」と記すだけである。地獄の鬼が最初に登場して罪人を受け入れる設定では、「らんじやう」の効果は望めまい。逆に、天理本の「雷」では「又鳴神は、上りけりとうたふて、太鼓打出し、くわらくひつかりくと云て入」とあって、天上へ戻るときも太鼓を打っている。手組や囃子事として定まった打ち方をせず、擬音的な効果をねらって自由に太鼓を乱打するのが「らんじやう」だったのである。

ところで、狂言には「狂言来序」という囃子がある。「唐人相撲」で唐の皇帝が登場する場面、「猿蟹」で舅の猿が登



場する場面に奏する囃子事で、太鼓だけではなく笛や大小も加わって飘逸に囃す。「らんじやう」と言えば一般にこの「来序」を指すと思われるのだが、はたしてそうなのだろうか。

「唐人相撲」の原曲と言われる天正狂言本の「唐相撲」を引用してみよう。

一人出て明ぢうのつもの者と名のる。又日本のすまうとり明ぢうのつにつく。すまうとらせんといふ。御門も御出なさるゝ。まずしんかにとらする。みなまける。後王のとる。かくにてとる。王も負ける。ふみて帰る。とめ。

「らんじやう」が「来序」とイコールならば、「御門も御出なさるゝ」ところに「らんじやう」と入るはずである。ところがここには特に囃子事を記入していない。相撲をとる場面での「楽」には言及しており、囃子事を省略したわけではなさそうなので、天正狂言本の段階では「狂言来序」はまだ囃子事として確立していなかった、ということになる。つまり「蟹化物」や「首引」の「らんじやう」は、「狂言来序」以外の囃子だったのである。

こうした「らんじやう」の用法は世阿弥の『習道書』<sup>11)</sup>にも見える。「太鼓役人の心得」の条に「何の太鼓なりとも打ち立てばらんじやうなるべし」とあるのがそれである。「打ちたては」の解釈をめぐってはさまざまな論があり、能勢朝次氏の「打ち始めは」に対して香西氏は「さかんに打ち立てるなら」と解釈された。<sup>12)</sup>香西氏の説に従うと、「さかんに打ち立てるならば『らんじやう』こそふさわしい」という意味になる。さてその「らんじやう」だが、岩波思想大系本の頭注では「今の来序に相当する囃子事」としており、日葡辞書でも「能の開始に当たって打つ鼓の打ち方の一種」と記している。だが、はたしてそうだろうか。日葡辞書は一六〇三年に編纂されたものだし、世阿弥の時代に「来序」として定まった囃子事があったとは考えにくい。少々廻り道になるが、順を追って考察してみよう。

「らんじやう」に該当する用語は「来序」のほかに「乱序」がある。「来序」には「真ノ来序」と「中入来序」の二種類があり、前者は唐人の帝王の登場や着座に奏し、後者は脇能等の前シテが中人りし、代わってアイ狂言が登場する際に奏する。一方の「乱序」は獅子の登場樂である。室町末期から江戸初期に書かれた伝書を見ると「来序」に「雷声・

らんじやう」などさまざまな字を当てており、現在の用字に落ちつくまで混乱が認められる。たしかに「らんじやう」で「来序」を指す場合も存在したのである。しかし、実際の音楽を耳にすると首を傾げたくなる。「来序」では太鼓が「来序ノ地」を繰り返す、笛がアシラウ形をとるのだが、この太鼓の地は大変単純で「打ち立てる」というイメージにはほど遠いのだ。一方の「乱序」は「カカリ」「露ノ拍子」「出」の三部分で構成されるが、このうち「カカリ」と「出」に用いる太鼓の地が「来序の地」に酷似している。能の囃子事の中で最も豪壮なのが「乱序」だといわれているが、それは多分にかけ声の効果によるところが大きい。室町時代の囃子事は現在より単純だったろうから、打ち立てる囃子が「来序」や「乱序」であった可能性は低い。

次に、この囃子事で登場する曲を見てみよう。「真ノ来序」を用いるのは現行曲では「鶴亀」「西王母」「東方朔」「皇帝」「咸陽宮」「邯鄲」の六曲だが、「西王母」は禅竹、「皇帝」は信光、「東方朔」は禅鳳の作と比定されている。「邯鄲」は、寛正五年の糾河原勸進能で演じられた記録があるが、世阿弥時代の演能記録が確認できるのは「咸陽宮」だけである。また「中入来序」でシテが中入りする曲は、「竹生島」「嵐山」等、世阿弥以降の作品が多い。「獅子舞」については『申楽談儀』に言及されているが、その際「乱序」で登場したという確証はない。一、二番にしか用いない囃子事で太鼓の囃子を代表させるだろうか。能においても「来序」や「乱序」とは別に「らんじやう」という囃子があり、「打ち立てば」と形容されることからそれは太鼓を乱打するものだった、と考えたい。

## 二 修正会の乱声

太鼓の乱打を「らんじやう」と称したのは狂言だけではない。同じような用例は、寺院で行われる春迎えの行事、修正会にも見ることができる。民間では「おこない」とも呼ばれているが、「乱声」という叫びにあわせて参詣人が堂の

内外をむやみに叩きまわったり、練行衆が太鼓や鉦を打ち鳴らし法螺貝を吹く作法は、近畿圏や東海地方の多くの寺院に分布している。修正会の乱声については既にいろいろ論じられており、目新しい史料を発見したわけでもないのだが、私なりに整理して考えてみたい。

まず、三重県阿山郡観菩提寺の修正会を見てみよう。<sup>(15)</sup> 元禄六年の年記をもつ『正月堂古記』によると、この寺は天平勝宝三(七五一)年、東大寺の実忠和尚が東大寺の伊賀莊園拡張のため伽藍を整備したと伝えている。実忠開基の信憑性がどの程度高いのか判断しかねるが、平安初期に製作された十一面観音を本尊とし、古くから修正会が行われていたらしい。修正会は本来元旦から十日間、初夜と後夜の二座勤修されていたそうで、結願の日には水天・火天による達陀行法も行われている。現在では村人による節句之頭行事が二月四日から始まるだけで、法要は二月十二日の結願法要のみになってしまった。その法要で行法の途中に三度、大音声を立てる作法が行われ、そのうちの二度が「乱声」と呼ばれている。式次第にそって見ていこう。まず、般若心経を唱えながら行道する際、本尊厨子裏を牛王杖で力一杯乱打する作法がある。これは「ほぞの木の驚覚」と呼ばれていて、観音の眠りを覚ますためと理由付けされている。次の大音声は、大導師が祈願文を誦している間におきる。大導師が時折「乱声」と大声で叫ぶと、練行衆以外の講のメンバーで構成された乱声方が、太鼓、法螺貝、銅鑼、牛王杖等で一齐に金堂も割れんばかりの音響を立てるのだ。最後の乱声は、行法の次第が終わった後、達陀の行法とともに始まる。大導師の「乱声」の叫びと同時に鐘や太鼓が響き、火天が松明を、水天が香水の入った闍迦器を持って本尊の廻りを廻り、その前で乱舞する。佐藤道子氏は、悔過会の構成を「悔過作法」「大導師作法」「牛王導師作法」の三部に分けて考えておられるが、<sup>(16)</sup>「ほぞの木の驚覚」は「悔過作法」、祈願文は「大導師作法」、達陀は「牛王導師作法」の一部である。観菩提寺の場合は、それぞれの作法で乱声を行っているわけである。これらの作法は、「大音響をたてることによって除災の効果を高める」とか、「大音(声)を挙げて諸神を驚覚させ、その威力の発動を促す呪的作法」<sup>(18)</sup>と解釈されている。前者の場合で言えば、フレイザーの『金枝篇』<sup>(19)</sup>第五

六章に世界各地の除災の事例が挙がっているし、レヴィ・ストロース<sup>(20)</sup>もヨーロッパのシャリバリや日食・月食に伴う騒音儀礼を挙げている。ノイズがもたらす効果には洋の東西を問わず絶大な期待が寄せられていたのだ。ただ、悔過作法と牛王導師作法ではそれぞれ微妙に乱声のハタラクを異にすると思うので、修正会の記録を遡りながら検討してみたい。

まず悔過作法の乱声だが、『為房卿記』延久五（一〇七三）年正月八日の円宗寺修正会の記事に

今日円宗寺修正始也。——公卿一両参着之後、神分導師昇、次初夜導師、一切諸願之間、仏後打敷、次宝螺、次法呪師出、——

と記されている。これは法呪師の初出とされている史料だが、「仏後打敷」について、法呪師が登場する際仏後で法螺貝を吹く事という解釈がされていた<sup>(21)</sup>。しかし素直に文面に従えば、「一切諸願」の間本尊の厨子裏を打ちつける作法と読める。「ほぞの木の驚覚」に類する所作は、この頃から行われていたのである。『為房卿記』ではこれを乱声とは呼んでいないが、「一切諸願」と同時進行する「乱声」は、『古記』の承安四（一一七四）年二月九日の条や『兵範記』仁安四（一一六九）年正月十一日の条に見える。前者は最勝光院の修二会、後者は円勝寺の修正会である。

次初夜導師慶西昇、先打磬、次供養文、次導師唱唄、次散華行道、次呪願、次導師復礼盤、次散願、次礼拝、次一切諸願之間有乱□、次導師唱懺悔、——（『古記』）

次令打初夜金鼓、次導師昇、先是神分導師行了、法呪師鎮壇云々、次散華行道、導師還着礼盤、一切呪願乱声専当出納役之、次心経行道——（『兵範記』）



『吉記』の「有乱□」は「乱声」のことだと言われている。『兵範記』の場合は出納役が乱声を担当したようだが、練行衆以外のメンバーが担当する点が観菩提寺の次第とまったく同じで興味深い。

行道や呪願と同時進行する乱声はこのほかにも多くの事例があるが、いずれも悔過作法の終結部に位置し、神威の発動をイメージとして促し、悔過の効果を高める機能を果たしている。

しかしここから発展して、単なるイメージに留まらず、実際に異界の者を出現させてしまう乱声も行われていた。それが牛王導師作法の乱声である。『兵範記』仁安四（一一六九）年正月十一日の条には、先に挙げた記事の後に次のような記述がある。

次引衆僧布施、次竜天、在乱声、次毘沙門、次鬼手

修正会の結願の日には追儺が行われるが、龍天の出現に際して乱声を奏したという記事である。同じ『兵範記』仁平二（一一五二）年正月十四日の条では

次龍天手、自東西出舞、次毘沙門手、自東出舞、次鬼、次僧俗退出

と記され、仁安四年の記事で「在乱声」となっていたところが「自東西出舞」に変わっている。乱声で登場するだけでなく、そこで舞を見せたのだろう。龍天らしい、あるいは毘沙門らしい振りをみせながら登場するのを舞と呼んだのだろうか。災いを払うために立てた大音声が、災いそのものが出現する前触れとなり、ついには災いの登場楽、あるいは災いを払うために威力をふるう際の伴奏楽として芸能化する過程をここに見る事ができる。観菩提寺でも達陀の間中乱声が響きわたるが、これは伴奏楽としての乱声のヴァリエーションと言えよう。こうした用法は天正本狂言の「らんじやう」にダイレクトにつながるものである。

ところで、修正会の乱声ではどのような楽器を用いたのだろうか。

『兵範記』仁平三（一一五三）年正月十三日の条から引いてみよう。

今夜高陽院白川御堂修正也、——次□神分導師、次初夜導師、此間乱声、次大導師権□□忠弼昇、有昇樂、唱三十  
二相之間、又有樂、——

「三十二相」は雅樂と合奏する声明曲だし、大導師が礼盤に昇降する際奏樂を伴ったとあるので、一応雅樂の乱声を奏した可能性が考えられる。

しかし同じ『兵範記』の久寿二（一一五五）年二月十六日の条には

後戸北間、儲太鼓・鉦鼓・樂器・乱声具

と記されている。雅樂の樂器とは異なるので、わざわざ「乱声具」と別記したのだろう。

たとえば、東寺の御修法では結願の最後に香水加持を終えると加持杖を床の上に投げる作法があるが、『文永六（一二六九）年左大臣法印御房御記』には「末サマノ伴僧、文治ノ記録ニ依ルニ、板敷ヲ打チテ之ヲ置ク、大略、乱声ノ如シ」とあるという。<sup>(22)</sup>もとはこの杖で堂の板敷きを打ち、それを乱声と意識していたのである。

今ひとつ興味深いのが、十三世紀後半に書かれた『残夜抄』<sup>(23)</sup>である。これは藤原孝道が子女のために雅樂全般にわたる心得や故実を記したものだ、その第十三「樂器の事」に「広隆寺修正の初夜のをこなひの乱声にたいこをうつ」とあるのだ。鐸について「是又大なるすゝを鼓と同じやうにならしけるにや」と述べた後、修正会に連想が及んで筆をすべらせたらしい。雅樂でも乱声の際には太鼓を打つが、『残夜抄』では別の箇所でも雅樂の乱声に言及している。もし広隆寺の修正会で雅樂の乱声を奏したのならそこで触れるはずであろう。従って、この乱声も雅樂以外の可能性が高い。全く実態の異なる修正会での大音声を、雅樂と同じ「乱声」と呼んで違和感を感じなかったのかうかがうすべもないが、雅樂人である藤原孝道が、雅樂の書に雅樂以外の乱声を記したのがおもしろい。

追儺の乱声になると、さらに具体的な記録が残っている。たとえば法隆寺の『寺要日記』<sup>(24)</sup>には、二月三日の西円堂の行法条について

——御行事富賦後、太鼓、学衆方末ヨリ六人ハ金剛鈴振役、第七箇目大鼓打役、乱声七度之後、鬼三人、毘沙門（一）体鉢持、堂内ニ入テ三遍走廻テ出堂——

と記録がある。鬼の出現に際して金剛鈴とともに太鼓を乱打したのだ。また寛元二（一二四四）年『石清水八幡宮護国寺并極楽寺恒例仏神事次第』には、正月十四日の事として

仏前立棚、積牛玉杖、初夜導師持宝印、捺惣官并祀官下所司等、次惣官從僧等賦牛玉杖、次乱声、達魔鬼形走廻三度

と見える。牛玉杖を賦ったのは、次の乱声のためだったのかもしれない。太鼓や牛玉杖を乱打して鬼を出現させる登場楽「乱声」、それは雅楽の代用でも近世以降の変容でもなく、実に平安時代からおこなわれていた。これが『習道書』の「らんじやう」が誕生する背景だったのである。

### 三 雅楽の乱声

古典芸能で「乱声」といえば、舞楽の登場曲である。これには「古楽乱声」・「新楽乱声」・「高麗乱声」の三曲があるが、いずれも笛が非拍節的なカノンのようにひとつの旋律を少しずつずらして奏し（これを退吹きおえりふという）、太鼓と鉦鼓を所々に打つ。一見無秩序に重なる笛の甲高い響きが「乱声」たる所以と言われているが、退吹きをするのは乱声に限ったことではない。乱声の独自性は笛ではなく、要所要所に太鼓を打つ点にあるといえよう。このほか「案摩・二ノ舞」の全曲、「陵王」と「還城楽」の退場曲として奏する「案摩乱声」もある。やはり笛は退吹きだが、羯鼓が加わって打楽器が拍節的なリズム周期を繰り返す。また「陵王」と「還城楽」の登場に奏する「陵王乱序」も、古くは「乱声」と呼ばれていた。現在では拍節的に奏するが、かつては「案摩乱声」と同じように笛は退吹きのまま、打楽器は

「案摩乱声」と同じリズム周期を繰り返したという。<sup>(25)</sup> 本論ではこれも「乱声」に含め、雅楽の乱声にどのような意味が託されていたのか、また「鬼」の登場とどのように関わっていたのか、考察していきたい。

『教訓抄』巻一に、乱声についてまとまった見解が載っているので検討してみよう。<sup>(26)</sup> まず「抑祭神祇先霊之時、発乱声驚神霊者、払天地陳王業為古例」とあるが、神霊を呼び起こし、天地を清めるのが乱声の役目であった。この意識が明瞭にあらわれているのが「振鉦」である。舞楽会の最初に儀式的に舞われる「振鉦」は三節からなり、第一節は新楽乱声の伴奏で左の舞人、第二節は高麗乱声で右の舞人、三節目は新楽乱声と高麗乱声を同時に奏して左右の舞人が出る。『教訓抄』に「初節者供天神、中節者和地祇、後節者祭先霊、謂之三節」とあるように、鉦で天と地を清める舞が「振鉦」であった。

「振鉦」以外では、「案摩・二ノ舞」も「陰陽地鎮曲」と言われている。『残夜抄』に「それ（筆者注 供養の舞）はててのちに、入調となづけて、案摩二舞有」とあるように、法会の進行に付随した供養の舞楽が一通り終わった後、法楽として何番か舞う舞楽曲の最初に「案摩・二舞」が位置づけされていた。仁和寺菩提院行遍の『参語集』には

天神地神是れ也。此の二神影向して舞ひ給ふ也。入調と云ふは、入魔と云ふ事也、鬼に入るといふ事也。せめふせ至極舞ふ事也と云々。

と書かれ、魔を責め伏せるために「案摩・二舞」を舞うと意味付けされている。<sup>(27)</sup> 「振鉦」とは別に再度、舞楽の場を清めるのが「案摩・二舞」だったのである。

これ以外でも、乱声を奏する場合には同じく天地を清める意図が認められる。乱声を奏した場を『教訓抄』から引用しておこう。

集会乱声者、諸ノ神事仏事為事調、最前、奏新楽乱声。<sup>一返也。</sup>入御乱声者、朝勤行幸之時奏之。入御奏

大納言役也。奏畢還給時、楽屋之方以笏令搔給時、奏左右乱声、同音。<sup>左新楽。右高麗。</sup>——仁和寺舍利会御室入御之

時奏左右乱声。天台舍利会座主人御同。興福寺常楽会正権别当出御奏新楽許。以下之処々ノ首官長吏ノ出仕之時奏乱声、常例也新楽許也。御神奉下、若遷奉他社時、奏新楽乱声。

法会の開始にあたって奏する乱声は、集会乱声と呼ばれていた。これを合図に僧侶が参集し、法会が始まるのである。また法会の施行される日の寅の刻、神分乱声と称して乱声を奏するしきりもあった。この神分乱声は、「魔物を払い、神霊の目を覚まさせるためのもの」とされている。そのほか朝勤に際して、また法会に天皇の行幸があるとき奏する乱声は入御乱声と呼ばれている。この乱声には警蹕にきわめて近い意味が認められよう。

こうした事例は『栄華物語』<sup>(28)</sup>や『大鏡』にすでに現れている。

たとえば『栄華物語』巻第十七「おむがく」では、治安二（一〇二二）年七月十四日、法成寺の御堂供養に後一条天皇が行幸した様子を次のように描いている。

——かくて乱声をさへ合せたれば、いとゞいみじくおどろおどろしく、いかなるにかと思へば行幸のおはしましよれば、この門の人々払はれて逃ぐる音の聞ゆるなりけり

また『大鏡』にも

関白殿の参らせ給ひて、雑人どもを払ひのしるに、これこそは一の人におはしますめれと見奉るに、入道殿の御前にゐさせ給へば、猶まさらせ給ふなりけりと見奉る程に、又行幸になりて乱声して待ちうけ奉らせ給ふさま、御こしの人らせ給ふ程など、

とある。これについて池田源太氏は、「臨御・臨場の乱声は長上に対する敬意が含まれていることは自から明かである」と述べられた。<sup>(29)</sup>だが、はたして敬意なのだろうか。天皇や摂関家、座主といった人々は、神に近い、まさに「異界の者」である。乱声には天地を鎮める役目が課せられていたが、それは貴人イコール「異界の者」を登場させる前触れであった。そこに流れていたのは「敬意」以上のものだったのである。



こうした乱声のイメージは、乱声で登・退場する舞楽の登場人物にも反映している。

古楽乱声で登場する曲

胡飲酒・迦陵頻・抜頭・蘇莫者・師子・菩薩

新楽乱声で登場する曲

散手・陪臚

陵王乱声で登場する曲

陵王・還城楽

高麗乱声で登場する曲

胡蝶・八仙・貴徳・林歌・納曾利・新鞆鞆・吉簡・狛犬

案摩乱声を用いる曲

案摩・二ノ舞・陵王・還城楽

右に挙げたのは、乱声で登・退場する、あるいはかつてしていた舞楽曲の一覧である。いわゆる林邑楽の大半を含むこと、「師子」「菩薩」「迦陵頻」「胡蝶」等法会の次第と結びついた供養舞が多いこと、平安時代に勝負<sup>(30)</sup>楽として舞われた曲が多い事、この三点が特徴といえよう。

だが、ここではこうした一般的な了解から離れて、もう少し鬼に引きつけて考えてみよう。すると、乱声で登場する役の性格が見えてくる。実は、右に挙げた曲には特異な面を付けたり、人間ではない役が多いのだ。「案摩」では人面を图案化した雑面をかけるし、「二ノ舞」「胡飲酒」「抜頭」「蘇莫者」「散手」「陵王」「還城楽」「八仙」「貴徳」「納曾利」は異相の面をかける。「二ノ舞」の舞人は地祇土神、「胡飲酒」「抜頭」「還城楽」は胡人、「散手」は率川明神、と見なされている。「蘇莫者」の舞人は山神だが、これには聖徳太子（あるいは役行者）が笛を吹いた際山神が舞い出したというエピソードがあって、現在でも笛の音頭は聖徳太子に扮して舞台の隅に立つ。また「納曾利」には「双龍舞」、「八仙」には「鶴舞」の異名があり、「迦陵頻」や「胡蝶」は天仙として理解されている。「師子」は伎楽系の舞、「吉簡」と「狛犬」は猿楽系の舞である。調子で登場する舞楽曲がほとんど平舞であるのに対して、乱声で登場する曲

には癖のある役が少なくない。

また、平舞では調子で登場する際「出手」というきまった型を舞うが、乱声で登場する曲は一曲ごとに登場の型が異なり、しかもその舞の特徴的な型を「出手」に盛り込むことが多い。たとえば「迦陵頻」では銅拍子を打ちながら飛ぶし、「蘇莫者」ではドドドドドッと舞台の中央に走り込む。「蘭陵王」では乱序のリズムに合わせて「出手・昇手・右手腰打手」など多数の手を、「還城楽」では蛇を見つけて狂喜する様を舞う。「蘭陵王」や「還城楽」にいたっては乱序の方が時間的に当曲よりも長いくらいだが、登場の部分でその役らしさを集約して見せてしまうわけだ。少々飛躍するが、たとえば言うならば歌舞伎の立役者が花道で見得を切るような、ひとつの見せ場が乱声にもあったことになる。乱声は単なる登場音楽ではなく、実に「異界」をアピールする場だったのである。

しかも平舞では楽の進行と全く無関係に出手を舞うが、乱声の場合は太鼓の打音にあわせて所要所の型を舞う。先に、修正会と舞楽では乱声の実態が異なると述べたが、実は両者とも太鼓を主体とする点で発想に共通性があったのである。

このような舞楽曲について一般の人々はどうのようなイメージを抱いていたのだろうか。

『梁塵秘抄口伝集卷第十四』<sup>(31)</sup>に、

久寿元年三月のころ、京ちかきもの男女紫野社へふうりやうのあそびをして、歌笛たいこすりかねにて神あそびと名づけてむらがりあつまり、今様にてもなく乱舞の音にてもなく、早歌の拍子どりににもにずしてうたひはやしぬ。——中略——悪気と号して鬼のかたちにてあかきあかたれをつけ、魚口の貴徳の面をかけて十二月のおにあら

ひとも申べきいで立にておめきさげびてくるひ、——後略

と見える。人々は貴徳面から追儼を連想したのである。

『教訓抄』巻第四には、「抜頭」の舞の謂れを記した箇所がある。

古老語云、唐ノ后、物ネタミヲシ給テ、鬼トナレリケルヲ、以宣旨、楼ニ籠ラレタリケルガ、破出給テ舞給姿ヲ模トシテ作此舞。

諸説あるなかのひとつである。ちなみに右方の「抜頭」には、髪搔手という特徴的な型が頻出する。蹲踞したまま頭上に手を挙げて開き、髪をつかむような仕草をしながら手を下ろす型だが、嫉妬に狂った唐の后が髪をかきむしる様だと解されている。

また『今昔物語』巻第二十八「右近馬場殿上人種合語」には、勝負舞の面白いエピソードがある。少々長くなるが部分的に引用してみよう。

種合せは左右に分かれて珍しい趣向を競い合う遊びで、貴族の間で大流行していた。このときの遊びでは、左方は近衛舍人に「左の競馬の装束の微妙きめでたを着せて、艶ぬ馬えいぬに微妙き平文の移を置いて、其れに乗せて、方屋の南より馬場に打出だし」させた。つまり、寸分の隙もない見事な競馬の出立ちで登場させ、人々の賞賛を得たのである。これに対して右方は、「老法師の極気いきげなるに□たる冠をせさせて、狗の耳垂れたる様なる老懸おいかけをせさせて、右の競馬の装束の旧く弊つたきをせさせて、枯鮭からさけを太刀に帯はけて、装束をも片喝かたゆがめ下署こしにせさせて、袴は踏含せて、怙格まごうも猿楽の様なるを、女牛に結ゆい鞍くらと云物を置きて、其れに乗せて出した。わざわざ意表をつくみすばらしい姿で、左方の競馬姿を揶揄したわけである。これを見た左方の舍人は憤慨して入ってしまう。人々が手を叩いて笑ったので、右方は勝負に勝ったと勝手に判断して「乱声をおこして、落蹲の楽をして、落蹲の舞を出」した（落蹲は「納曽利」の異名。現在では二人で舞うときは「納曽利」、一人で舞うときは「落蹲」と称して区別するが、春日大社での呼称は逆だし、平安・鎌倉期にもこの区別は曖昧である）。ところが、勝負の判定がついたわけではない。このときお忍びで来ていた藤原道長が「あの落蹲の舞人をからめよ」と命じると、右方の舞人は「面形を取去ては、人もぞ見知る」と思って面をかけたまま逃げだした。これを見た大路の人々は口々に「彼れ見よ、鬼の屋中に馬に乗て行くを」と言いあい、幼き者のうちには「実の鬼



也けり」と思つて病になつてしまふ者もいた、という話である。『教訓抄』の巻五にも同じような話が載っている。こちらは、納曽利面をかけたまま逃げて天王寺に隠れた舞人に、「金青鬼ハ物カクレヤハスル、タシカニマイレ」と呼びかけている。納曽利面は人々の目に「鬼」として映つたのである。

同じく『今昔物語』巻二十九「隠世 人智成よにかくれし□語」にも、顔が醜いばかりに世に隠れていた人の容貌を「落蹲ト云フ舞ノ様ニテ有れば、奇異あさましク怖シク思ヒテ」と形容している。「抜頭」や「納曽利」、「貴徳」の鯉口面は「鬼」以外のなにもものでもなかつた。<sup>(32)</sup>

このように見てくると、雅楽の場合でも異界の者や貴人の現れる前触れとして乱声を奏した、と考えることができる。天地を鎮め、あるいは揺り動かすのが乱声に求められた第一の機能だったことは否めないが、天地を清めて揺り動かしたのは、その後に異界の者や貴人の出現させるためであった。郡司氏は『栄華物語』や『日吉並叡山行幸記』の記事を引いて、かつて獅子舞の出現にはかならず乱声があったと述べておられるが、乱声で登場したのは獅子だけではなく。乱声を奏すると鬼のような者が登場して舞を舞う、あるいは神に近い人物が出現する、というのが舞楽を見た人が素朴に抱いたイメージだったのである。<sup>(34)</sup>

#### 四 乱声の終焉

これまで見てきたように、太鼓や牛王杖が作り出す修正会の乱声と、打楽器を中心としながら笛が無秩序に響く舞楽の乱声は、けたたましい響きを異界の者の登場楽とする発想でつながっていた。打楽器が作り出す音のカオスは、従来指摘されてきたように魔を祓うだけではなく、異界の者を呼び出す力まで備えていたのである。その発想の源をたずねれば、郡司氏の主張される呼立警蹕(35)や、天皇の出御に際して発せられた隼人の吠声(36)にまで遡るのかもしれないが、い

れにせよ暴力的な音のイメージは脈々と生き続け、その流れの中で天正本の「らんじやう」が誕生したと言えよう。

能は、ある程度狂言と共通の技法を有しているが、このように音のイメージを囃子の中で利用することはない。わずかに「船弁慶」の波頭や「乱序」の「露の拍子」が、効果音として場面を描写しているぐらいだろうか。「船弁慶」の後場では、船に乗って沖へ出た義経主従を平知盛の怨霊が襲うのだが、知盛が登場する前に波が荒くなる場面がある。その波の様子を大鼓と小鼓の音で描写するのが、波頭である。波が静かな場面では「三地」、荒くなると「シカケ・地頭」を打つのだが、チョンチョンチョンチョンとテンポを速めて打つ「シカケ」の後、「地頭」で高くかけ声を張り、緊張感を盛り上げる。また「獅子」の登場楽「乱序」の途中に挿入される「露の拍子」では、小鼓と太鼓が大きく間を取りながら「チ・チ・・天」と打ち合って、深閑とした靈山に露の滴る様を描写する。ともに、鼓の音を擬音・擬態として用いた数少ない例であろう。「露の拍子」は「獅子」が再興された江戸時代に新たに工夫して挿入された感が強いので、様式性の強い能ではこうした発想はほとんど生まれなかったといえよう。上演の場を共有していても、リアルな表現を受け入れたのは狂言の方だったのである。

ところが、乱声で登場する演出はいつしか狂言から消えていく。鷲保教本に「古伝ニハ首引雷ニ番共ニ太鼓会見有出ルモアリト有也。今ハ狂言方ニモ囃方ニモ知る人ナク語仕タル人ナシ口伝」とあるし、虎寛本に記載がないので、江戸時代初期には廃れてしまったのだろう。廃れた時期を特定できないが、その萌芽は虎明本にあらわれている。「くも」の注記はすでに紹介したが、実は「おにども太こにて出て」の後に「又、おに二人いでゝ、はじめにつねのことく次第道行うたふて、あさいなゝどのことくまちてもゐる」と追記があるのだ。つまり「くも」には太鼓の乱声で登場する場合と、「朝比奈」等のように「次第」で登場し、次第・道行を謡う二通りの演出があったわけである。登場の後「責メ」が入るので、「次第」で登場して地獄の鬼と名乗る方が進行はスムーズだが、この時代はどちらでもよかったのかもしれない。あるいは、「乱声」で地獄の鬼を登場させる「くも」は、実験的な作品だったのだろうか。これと同工異

曲の「地獄僧」では、同じような設定でありながら「次第」で閻魔が登場する。「くも」と「地獄僧」の前後関係は不明だが、虎明が活躍したのは狂言の演出が大きく揺れ動き、様式化へ向かう時代であった。鬼狂言においても、地獄の鬼が「次第」で登場するパターンが定着し、太鼓で登場するリアルな演出は淘汰される方向に向かっていたのだろう。

狂言から「らんじやう」が消える少し前、先述した「来序」・「乱序」が囃子事として確立する。「乱序」は獅子、「来序」は唐の皇帝や末社の神の登場楽である。いずれも異界の者には相違ないが、太鼓の乱打はわずかに「乱序」の「出」の「流シ」に見られる程度で影を潜めてしまふ。太鼓の音を手組の一要素として組み込んでしまうと、無秩序な乱打は排除するしかなかったのである。

しかし、乱声的な演出はまったくなくなってしまったわけではない。これまで、乱声イコール太鼓の乱打という図式で論を進めてきたが、乱声のひとつの表現が太鼓の乱打だっただけで、他のやり方で大音声をとればそれも乱声になるわけである。筆者はまだ実際に舞台を見た事がないのだが、京都の茂山家では、「首引」や「神鳴」で鬼が登場する際に幕内で役者達がドタドタと足を踏みならし、ものすごい音を立てるといふ(ただし東京で上演するときは控えめに踏むのではとんど聞こえない)。この演出は千五郎正重の頃から始まったらしいが、意識の奥底に眠っていた乱声が近代に甦った見事な例と言えよう。

大音声を立てて異界を表現する発想は、その後歌舞伎の下座音楽やツケ打ちに受け継がれた。すさまじい喧騒は、われわれを否応なく忘我的な興奮状態に引き込んでいくが、そのただならぬ魔力は時を超え、姿を変えて今もわれわれを魅了し続けているのである。

本論を記すにあたって、佐藤道子氏と橋本朝生氏にはいろいろご教示をいただいた。末筆ながら記して深謝申し上げたい。

注

- (1) 拙稿「鬼の囃子の古態——〈早苗〉でハタライた可能性——」『芸能の科学』二二号 一九九三
- (2) 以下狂言の台本の引用は次の諸本によった。
  - 天正狂言本 『狂言集』下 野々村戒三・古川久編 朝日新聞社 一九五六
  - 大蔵虎明本 『古本能狂言』 大蔵弥太郎編 臨川書店 一九七六
  - 狂言六儀 『天理図書館善本叢書』 北川忠彦解題 一九七六
  - 驚保教本 『天理図書館善本叢書』 田口和夫解題 一九八四
  - 雲形本 『和泉流狂言集』(古典文庫) 吉田幸一編 一九六二
- (3) 田口和夫「狂言の鬼の遡源」『狂言論考』三弥井書店 一九七七
- (4) 北川忠彦『天理図書館善本叢書 狂言六義抜書』の解題 一九七六
- (5) 須田悦生「狂言『蟹山伏』考」『静岡国文学』二 一九七八
- (6) 香西精「乱声・来序・乱序」『続世阿弥新考』わんや書店 一九七〇
- (7) 郡司正勝「荒事の成立」『かぶき——様式と伝承——』学芸書林 一九六九
- (8) 引用は「岩波古典文学大系」本によった。
- (9) 金井清光『天正狂言本全釈』中「連歌の十徳」の解説
- (10) 注(4)に同じ
- (11) 世阿弥の伝書の引用は『日本思想大系』二四 世阿弥・禅竹『(岩波書店 一九七四)』によった。
- (12) 注(6)に同じ
- (13) 下間少進の『童舞抄』では、「白楽天」の中入りに「雷声ニテ入」、「邯鄲」に「雷声にて出る。雷声、真也」と記しているし、「元龜慶長能見聞」では「金札」や「白楽天」の中入りに「ランジャウニテ入」と記している。また『わらんべ草』二一段では「間の出羽に、太こにならひあり。らんじやう、らいじやう、づどう、かどまふりと云え、打分あり」とあって、四種類の名称を列記している。
- (14) 思いついた論をいくつか挙げておく。

池田源太「乱声」『大和文化研究』八巻四号 一九六三

- 五来重「修正会・修二会と民俗」『講座 日本の民俗宗教第二巻』弘文堂 一九八〇
- (15) 高取正男「民俗と芸能」『日本芸能史』一 芸能史研究会編 法政大学出版局 一九八一
- (16) 山路興造「修正会の変容と地方伝播」『大系 仏教と日本人七 芸能と鎮魂』春秋社 一九八八
- (17) 観菩提寺が発行したパンフレット「正月堂の修正会」による（発行年月日不記）
- (18) 佐藤道子「悔過会 中世への変容」『中世寺院と法会』法蔵館 一九九四
- (19) 西瀬英紀「薬師寺修二会の存続基盤」『芸能史研究』七六号 一九八二
- (20) 佐藤道子「悔過法要の形式—成立と展開—その二」『芸能の科学』一九号 一九九一
- (21) 『金枝篇』（永橋卓介訳 岩波文庫）による。
- (22) C. Levi-Strauss, 1969, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, vol.1, Harpaer Torchinbooks, N. Y. and Evanston.
- (23) 松尾恒一「六勝寺、修正会儀礼の構造——饗宴・呪師・天皇——」『日本民俗学』第一八四号 一九九〇
- (24) 五来重『仏教と民俗』角川書店 一九七六
- (25) 『群書類従』第一九
- (26) 『法隆寺史料集成』六（法隆寺昭和資材帳編纂書企画 一九八四）の影印によった。
- (27) 蒲生美津子「乱声小考」『諸民族の音——小泉文夫先生追悼論文集——』一九八六 音楽之友社
- (28) 引用は『日本思想大系』三三 古代中世芸術論（岩波書店 一九七三）によった。
- (29) 土谷恵「中世醍醐寺の桜会」『中世寺院と法会』法蔵館 一九九四
- (30) 『栄華物語』『大鏡』『今昔物語』の引用は日本古典文学大系本（岩波書店刊）によった。
- (31) 注〔14〕に同じ
- (32) 競馬、相撲、賭弓等の節会では、左右に分かれた勝負の後、勝った方が勝方乱声を奏し、左方なら陵王、右方なら納曽利等を舞う慣習があった。これを勝負衆という。史料としてはこの乱声が一番古く、『文徳天皇実録』の天安二年（八五八）七月の条に相撲節会の勝負衆として乱声を奏した記事が載っている。
- (33) 引用は佐々木信綱校訂『梁塵秘抄』（岩波文庫）によった。
- (34) 舞楽のイメージをこのようにとらえてみると、陵王や納曽利を模して呪師の装束を作ったという『玉葉』の有名な記事（建



久六（一一九五）年正月十二日）も、別の視点からとらえ直したくなる。『能楽源流考』等では、舞楽の走り舞と呪師の走りには芸の上で共通項があり、そのために似たような装束を着けたと説かれていた。しかし装束を似せたのは、呪術的な作法を行う呪師に舞楽の「鬼」と同質の異界のイメージを抱いていた、というだけなのかもしれない。

(33) 注(7)に同じ

(34) 鎌倉時代の寺院舞楽では童舞が大きな比重を占めており、土谷恵氏によると「納曽利」や「陵王」等がそのレパートリーに入っていた。童舞の場合は面を着けずに舞うので鬼というイメージはなかっただろうが、それは舞楽会が爛熟期を迎えた鎌倉前期におきた意識の変容である。本論では舞楽曲として本来感じられていたであろうイメージを問題としているので、鎌倉以降の享受の変貌については触れない。

(35) 郡司正勝「出端と引込みのノート」『かぶき——様式と伝承——』学芸書林 一九六九

(36) 高林実結樹「隼人狗吠考」『日本書紀研究』第十冊 塙書房 一九七七

鎌倉時代までは、宮中の儀礼の際、天皇の出御や群臣の入場にあたって隼人が狗吠を発することになっていた。儀礼の場を宮中から寺院に、音源を人声から器楽に置き換え、貴人の登場の先触れとして狗吠と同じような意味を持たせたのが雅楽の乱声と言えるかもしれない。ただ、高林氏は隼人の狗吠と能楽の囃子のカケ声に共通性を見いだされたようだが、この説には頷首しがたい。

(37) 茂山千之丞師談。